



## Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

28 | 2015

Le goût musical

---

# Haekyung UM : P'ansori *and the Making of Tradition in Modernity*

Liverpool : Soas Musicology Series, Ashgate, 2013

Han Yumi

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2537>

ISSN : 2235-7688

### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

### Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2015

Pagination : 269-272

ISBN : 978-2-88474-373-0

ISSN : 1662-372X

### Référence électronique

Han Yumi, « Haekyung UM : P'ansori *and the Making of Tradition in Modernity* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 28 | 2015, mis en ligne le 20 septembre 2016, consulté le 05 mai 2019.  
URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2537>

---

Ce document a été généré automatiquement le 5 mai 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

---

# Haekyung UM : P'ansori and the Making of Tradition in Modernity

Liverpool : Soas Musicology Series, Ashgate, 2013

Han Yumi

---

## RÉFÉRENCE

Haekyung UM : P'ansori and the Making of Tradition in Modernity, Liverpool : Soas Musicology Series, Ashgate, 2013, 254 p.

- 1 Connaissez-vous le *p'ansori* ? La découverte de cette forme d'art si spécifiquement coréenne est assez récente en Occident, et son approche sous forme d'intégrales surtitrées n'a guère débuté avant le XXI<sup>e</sup> siècle. Sa présentation oscille généralement entre « opéra à une voix » et « chant épique », « issu de la nuit des temps », sauvé par l'Unesco en 2003, qui lui accorda l'« intangibilité » des chefs-d'œuvre en péril. Mais la richesse et la vitalité du genre débordent largement ce cadre, et, en ce sens, le titre de cet utile ouvrage pose bien les termes d'une approche d'aujourd'hui, en partant d'ici et maintenant pour interroger la manière dont la tradition est construite par la modernité, concernant un genre qui a inventé une manière si typiquement coréenne de mêler musique et théâtre/dramaturgie (*music et drama*).
- 2 Le livre d'Um Haekyung se veut une présentation aussi complète que possible du genre, en huit chapitres bien ordonnés pédagogiquement pour donner au lecteur de solides informations sur ses divers aspects, historique, sociologique, musicologique, politique... Faut-il être Coréen(ne) pour travailler sur le *p'ansori* ? En tous cas, il est sûr qu'Um Haekyung tire un grand bénéfice de sa position double, à la fois de chercheuse occidentale et de Coréenne ayant un accès immédiat aussi bien aux recherches qu'aux pratiques coréennes. Ce livre est issu de sa thèse, soutenue à la fin des années 1980 après plus d'un an de travail de terrain auprès de chanteuses de *p'ansori*. Disons tout de suite qu'il s'agit d'un travail très important, à plusieurs titres. D'abord et surtout, Um Haekyung s'est d'emblée située comme apprenante auprès d'un grand maître, dans le but, dit-elle dès sa

préface, de « comprendre les formes du genre, ses règles, ses modes d'expression et son esthétique » (p. XVI). Outre l'intérêt d'avoir une approche concrète d'un genre dont la théorie est encore flottante en Corée, ce travail en immersion permet de se placer d'emblée au cœur de la problématique du *p'ansori*, qui repose sur la transmission orale. Um Haekyung s'appuie explicitement sur son travail de terrain, échappant ainsi à une approche généraliste hors du temps, et le simple fait d'avoir choisi tel maître plutôt que tel autre nous place d'emblée au cœur de la question des « écoles », et du paradoxe constitutif du *p'ansori*, ce que j'ai appelé par ailleurs « la variante comme constance » (Han 2015 : II, 1).

- 3 Il ne faut pas oublier que la Corée du Sud est un État très jeune, issu de la partition de la péninsule en 1953, et qui dès le début des années 1960 a commencé à organiser son patrimoine en désignant des « trésors nationaux » : pour la musique, avec les cérémonies royales, le *p'ansori* fut le premier à en bénéficier. Ce soutien officiel s'est développé sur toute la fin du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à aboutir à la reconnaissance par l'Unesco en 2003 d'un patrimoine de cinq œuvres (les cinq ayant survécu à un patrimoine supposé de douze à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle), détenu par un certain nombre de maîtres nommés usuellement « trésors vivants », chargés de les transmettre à l'identique à des disciples. Mais le *p'ansori*, même s'il était en grande perte de vitesse dans les années 1960, était un genre encore très vivant dont la transmission ne s'était jamais interrompue depuis ses origines comme forme reconnue, soit au plus tard le XVIII<sup>e</sup> siècle ; dès le XIX<sup>e</sup> siècle, diverses écoles se sont constituées autour de maîtres marquant les œuvres existantes d'une signature stylistique qu'ils transmettaient, créant des lignées dont on peut suivre l'histoire jusqu'à aujourd'hui. Le chapitre 4 illustre bien la question de ces lignées et de ces variantes, à l'aide d'exemples et de tableaux très précis, intéressants pour les spécialistes, mais aussi tout à fait parlants pour le lecteur profane qui prend ainsi conscience de la complexité et de la vitalité d'un patrimoine en perpétuelle évolution de l'intérieur, et des enjeux tant esthétiques que sociologiques des différences entre les grandes écoles. Cet effet se renforce dans le chapitre 5, où Um analyse les différences auxquelles elle a été confrontée en apprenant le même morceau auprès de deux chanteuses issues de la même école, nous montrant à la fois l'importance des « styles individuels » et analysant la situation de l'apprenant, et la modernisation de la transmission orale à une époque où les textes de chanteurs sont édités et où l'apprenant enregistre les séances de travail pour pouvoir répéter.
- 4 La situation participante d'Um lui permet aussi d'aborder le rapport entre texte et musique sous l'angle d'un *p'ansori* précis, *Ch'unhyangga* (Le Dit de Ch'unhyang), le plus long et le plus connu, même en Occident depuis le succès du film d'Im Kwon-taek (2000) intitulé en français *Le chant de la fidèle Ch'unhyang*. Là aussi, cette approche serrée est vivante et précise, étudiant dans le détail les spécificités d'un texte de *p'ansori* (approche narrative, thématique, rhétorique) et de sa forme musicale (les différents rythmes, leurs variations, les techniques vocales, les registres et ornements, les différents modes et leurs sources). Ce chapitre 3 est d'un grand intérêt, même si, à vouloir condenser tant d'éléments constitutifs essentiels, il risque de se révéler un peu trop dense ; peut-être aurait-on pu distinguer plus nettement les trois aspects – musique, texte et jeu –, qui mériteraient sans doute chacun un chapitre distinct ? Quoi qu'il en soit, et c'est là l'essentiel, Um nous fait bien sentir à la fois la musicalité du texte et la théâtralité de la musique qui sont au cœur du genre, avec des exemples précis. Le chapitre 6, « Aesthetics », vient clore de manière judicieuse cette approche du *p'ansori* classique par

une étude diachronique et synchronique de la place et de la fonction de ce genre dans la société coréenne, mais aussi des attentes du public vis-à-vis du chanteur, qui se manifestent entre autres par de relances ou forme d'interjections (*ch'uimsae*).

- 5 Mais Um n'en reste pas là, et elle nous offre une ouverture très intéressante sur deux aspects moins connus du *p'ansori* aujourd'hui, le « *p'ansori* in diaspora » (chapitre 7) et le « new *p'ansori* » (chapitre 8). Son travail sur la diaspora est issu d'une recherche menée tout au long des années 1990 auprès des communautés coréennes en ex-URSS et en Chine, dont le *p'ansori* n'était pas l'objet, mais qui s'est révélé un marqueur identitaire fort. Tout à fait passionnant d'un point de vue sociologique, ce chapitre peut laisser le lecteur un peu perplexe face à des formes plutôt étranges, bien qu'elles s'expliquent si l'on considère l'évolution, voire les dérives, du *p'ansori* au cours du XX<sup>e</sup> siècle en Corée. L'on pense en particulier aux troupes de femmes offrant, après la partition du pays, des versions opératiques au Sud, et au rejet du *p'ansori* puis à sa récupération après sa mise aux normes esthétiques de l'opéra maoïste au Nord. Il n'est guère surprenant de retrouver ces formes dans les pays concernés, résurgences qui n'ont qu'un rapport assez distendu avec ce qui fait l'essence du genre.
- 6 Tout autre est le cas du néo-*p'ansori* traité au chapitre 8, et qu'Um Haekyung inscrit à juste titre dans une tradition qu'elle fait remonter au début du XX<sup>e</sup> siècle. Elle montre comment le genre, alors à son apogée autour d'un répertoire en train de se limiter à cinq œuvres, va trouver un nouveau souffle avec la création de pièces « modernes », c'est-à-dire en prise avec leur époque ; en ce sens, le *p'ansori* apparaît comme une forme efficace pour faire passer des messages engagés, patriotiques sous l'occupation, puis religieux ou révolutionnaires dans le dernier quart du siècle. Cette partie, bien qu'un peu rapide, est riche d'informations, et insiste à juste titre sur le rôle du grand Kim Chi-ha et de ses poèmes narratifs mis en *p'ansori* dénonçant la dictature militaire, qui lui vaudront à la fois succès et prison. Um poursuit son travail judicieusement illustré d'extraits traduits par le « new *p'ansori* of the new Millenium », montrant la richesse d'une forme suffisamment vivante pour que des jeunes gens s'en emparent et créent des « petits *p'ansori* » dénonçant le monde ultra-contemporain et libéral dont la Corée est aujourd'hui partie prenante. Elle étudie très bien l'émergence de ces *ttorang kwangdae*, ces chanteurs de *p'ansori* qui se désignent ainsi comme en marge, inventant de nouvelles histoires pour de nouveaux publics, et elle insiste en particulier sur l'exemple de Kim Myeongja, qui a connu un très grand succès au milieu des années 2000 avec des petits *p'ansori* toniques et hilarants dénonçant les absurdités de la vie moderne. Mais Um Haekyung pointe aussi les limites de ces formes qui peuvent être considérées comme de simples imitations de *p'ansori*, dont les interprètes sont au mieux des apprenants avancés dont le travail n'a pas de pérennité. Elle termine ce chapitre en montrant que ce mouvement encore très jeune est peut-être en train de dessiner « l'avenir de cette tradition ». En ce sens, on peut regretter qu'elle n'ait pas profité de cette publication pour mettre à jour des données un peu anciennes, en particulier lorsqu'elle cite la grande Lee Jaram sans prendre en considération ses créations de la fin des années 2000, d'après Brecht, qui ont propulsé cette jeune surdouée du *p'ansori* classique au rang des stars du *p'ansori* moderne, reconnue tant par ses pairs que par un nouveau public (y compris à l'étranger), et qui a déjà transmis son *Dit de Sichuan* à deux disciples qui en assurent la pérennité.
- 7 On voit que le *p'ansori* est un genre extrêmement riche et vivant, et ce très bon livre bien illustré permettra au spécialiste d'approfondir ses connaissances, à l'amateur de se plonger dans cette aventure d'une forme unique, et donnera à tous, nous l'espérons,

l'envie d'aller à la source et d'assister à des représentations de *p'ansori*, classique ou moderne.

---

## BIBLIOGRAPHIE

Anonyme, 2012, *Sugungga, Le Dit Du Palais Sous Les Mers*, *p'ansori* classique, version de l'école Pak Cho-wol, traduit et présenté par Han Yumi et Hervé Péjaudier, Paris : collection Scènes Coréennes, Imago.

HAN Yumi, 2015, *Le pansori : un art de la scène – patrimoine coréen vivant*. Besançon : Presse universitaire de Franche-Comté.

LEE Jaram, 2010, *Le Dit de Sichuan, p'ansori d'après La bonne âme du Sichuan* de Bertolt Brecht, traduit et présenté par Han Yumi et Hervé Péjaudier, suivi de « Le *p'ansori* en devenir », postface de Han Yumi, Paris : collection Scènes Coréennes, Imago.